

## LE PAROLE CHE FANNO MALE

di Chiara Cantoni

Il mio primo incontro-scontro con Giovanni Testori ha avuto la violenza e l'imprevedibilità di uno schiaffo in piena faccia. Ne avevo sentito parlare da amici dell'Accademia di Brera a Milano, durante uno di quegli aperitivi che alleggeriscono la mente e sciolgono la lingua dopo lo stress di un esame o di una giornata passata in università. Tra un tiro di sigaretta e un sorso di Negroni, si sa, le discussioni fan presto a degenerare, e da un innocuo pettegolezzo sul tal professore, ci ritrovammo all'improvviso a parlare della felicità e della disperazione, della morte e del suo significato, come se in fondo tra sete di birra e sete di vita non ci fosse alcuna differenza. Fu esattamente a questo livello della conversazione che il nome di Testori si infilò con sorprendente naturalezza tra una parola e l'altra, accomunandosi quasi per osmosi, ad altri nomi dal significato totalizzante quali libertà, destino, bellezza, verità. Non ricordo cosa si disse in quell'occasione a proposito dell'artista di Novate, e non mi arrischio a ricostruire dialoghi di cui ho memoria solo parziale ed estremamente confusa. Un fatto è che da allora, nella testa mi si fissò la convinzione che quel nome lì, Giovanni Testori, avesse a che fare con qualcosa di estremamente serio e definitivo.

Poi venne la sera in cui si rappresentava al Filodrammatici lo spettacolo "Erodiadi" per la regia di Cristina Pezzoli. Ecco l'occasione di attribuire un volto al mito testoriano.

Me ne stavo seduta in terza fila sulle poltrone rosse del teatro milanese, con l'idea confortante che se lo spettacolo fosse stato noioso avrei almeno potuto schiacciare un pisolino in tutta comodità. Mi portavo dietro la stanchezza della settimana ed ero andata a teatro senza grandi aspettative. Ciò che invece accadde, a dispetto della mia cattiva disposizione, fu l'inizio di un'esplosiva, inaspettata e contagiosa storia d'amore e di fedeltà all'uomo Testori.

Quella sera, ebbi la netta percezione che sullo spoglio palcoscenico di via Filodrammatici stesse accadendo qualcosa di tremendo e decisivo al tempo stesso. Una strepitosa Milvia Marigliano compiva con le parole, e vorrei dire "dentro" le parole, un atto totale, estremo, che aveva la potenza di una Genesi e di un'Apocalisse. Per la prima volta la scena della rappresentazione mi si piantò davanti

agli occhi con la violenza appassionata di chi esige una risposta, e fu subito chiaro che stanchezza o meno, non sarei uscita indenne dal confronto con quel monologo straziante. Capace di modulare la propria espressività teatrale sul ritmo incalzante del testo, l'attrice mostrava di saper utilizzare registri molto diversi, da quello squisitamente lirico, accorato del compianto per la morte dell'amato, a quello inquisitorio e aggressivo dell'amante gelosa; si esibiva con malizia nelle pose conturbanti di una sensuale concubina, per esplodere un momento dopo in volgari sproloqui da donnaccia di bordello. Ineccepibile nella forza della comunicazione e della mimesi, la Marigliano ha regalato senza dubbio due ore piene di fremiti, sussulti e lacrime al suo pubblico. Ma quello che realmente mi preme dire è che tutto questo non fu il frutto innanzitutto di una maestria tecnica o di una comprovata sapienza artigianale, che pure sono indispensabili alla rappresentazione che voglia dirsi arte. L'ostentazione di un virtuosismo drammatico, o più semplicemente la trasposizione sulla scena di una familiarità coi mezzi espressivi, non sono condizione sufficiente perché lo spettacolo si manifesti secondo la natura dell'"avvenimento", della semiosi in atto. Occorre che lo spettatore aderisca con tutta la sua libertà e tutta la sua energia affettiva a ciò che vede, non come riconoscimento concettuale di una verità teorica, ma come metamorfosi empatica del cuore nel linguaggio fatto segno: occorre cioè che lo spettatore si arrischi a divenire attore. Perché il teatro assolva il suo compito senza tradire la propria natura di rito, bisogna che chi assiste si scontri con la fisicità di questo segno, ci si sporchi, ci si invischi profondamente e sinceramente. Allora la parola scritta del testo diventa ferita sanguinante e dolorosa della carne, si costituisce come il segno di una nuova creazione. Si potrebbe dire che occorre un atto d'amore. La stesura di un testo, a ben vedere, è essa stessa un appassionato atto amoroso, in quanto stabilisce un legame, tesse una trama (textus) tra autore, attore e spettatore, ma nel teatro accade qualcosa di inspiegabilmente oltre, accade un'incalcolabile surplus di senso che da origine ad un mondo.

Durante una conversazione tenuta all' "Out-Off di Milano, Testori esordisce richiamando l'attenzione su uno degli ultimi quadri dipin-

ti da Francis Bacon. Il titolo "Sangue in una stanza" descrive bene l'immagine che riporta la tela: una macchia di sangue cade a terra, e si infrange sul pavimento spoglio di una stanza. L'auspicio di una coincidenza tra quel tipo di spazio e lo spazio scenico, testimonia di una scelta drammaturgica inequivocabile: "E' una macchia di sangue di cui non ci viene detto nulla. Potrebbe essere il segno di un suicidio, di un omicidio, di un incidente, lo spurgo di un tifico, un'emorragia...E' comunque un segno pesantemente, sacralmente, atrocemente umano; un segno che sembra lanciare una domanda, in quel suo essere lì, come su una Sindone...questo grumo, questa macchia di sangue è così tutto nel suo essere nulla, sembra così domandare di farsi voce, di farsi parola, che m'è parsa l'immagine che meglio potesse introdurci, accompagnarci, in questo nostro balbettio...questo grumo di sangue, che può essere, appunto, sangue di un assassinato, di un suicida, di un feto...Comunque è un grumo che riguarda l'uomo e che non ha forma, ma che ha più forza che se avesse forma. Quale parola dice questo sangue? Tolti tutti gli addobbi, tolte tutte le malie che non hanno niente a che vedere con il teatro, tolte tutte le regie, tolte tutte le interpretazioni, cosa dice quella macchia di sangue lì? E può il teatro prescindere da quella macchia? Io credo che tutte le volte che, personalmente, ma non solo personalmente, dimentico quella macchia lì, quel pezzo di carne, tutte le volte che entrando in un teatro non lo trovo, proprio m'incazzo, proprio mi fa schifo, mi faccio schifo, se sono stato io a scrivere o a metter in scena, e mi dico: "Sta avvenendo un tradimento, è avvenuto un tradimento"(Da conversazione con Testori, "La parola come", Teatro Out Off, Milano, ottobre 1988) Non è una velleità dialettica la potenza generante del teatro, ma il tentativo goffo e impacciato di restituire dignità al grido profondo dell'umano. Un grido che si strozza in gola per i mille tradimenti della lingua, per la corruzione e la pochezza delle parole, ma che pur rimane sottaciuto e persistente. E allora, tra tentennamenti e intoppi, si cerca con fatica di risalire il sentiero, di ritrovarne il vocabolario fatto tutto di inciampi e mancamenti, là dove si percepisce, col corpo, con la mente e con il cuore, che "dire" diventa una questione di vita o di morte. Per Testori il dover rischiare

tutto nel segno della parola non si delinea mai come imperativo morale, ma come necessità della coscienza, che per sussistere ha bisogno di ritrovare il verbo primigenio nella sua atroce dimensione di giudizio e nel suo infinito mistero di compassione. Non è un caso che nel 1972, in un saggio introdotto al catalogo generale nei Classici dell'Arte di Rizzoli scrisse: "...Ora, io non so se sia teatro. So, però, una cosa: che sempre, qualunque sia l'argomento trattato - saggio, romanzo o testo teatrale vero e proprio -, io sento che la parola che scrivo ha bisogno di essere detta, pronunciata. E' come se, messa così, sul libro, non avesse ancora detto tutto quello che ha da dire. Solo il teatro la libera completamente". E' quest'urgenza inesorabile di gridare, di confessare tutto a tutti, che fa della drammaturgia testoriana il punto di partenza e insieme d'arrivo di un'autentica pratica teatrale, oserei dire, dell'unica pratica teatrale interessante. Lo spazio della scena diventa un'irruzione, una fessura che irrompe proprio là, dove tendiamo a preservarci, dove sentiamo di doverci difendere. Il potersi scoprire diversi e profondamente contaminati dalla vita, ecco, questo venir continuamente violati, chiamati in causa, è l'utilità e la missione prima del teatro. Si è discusso ampiamente di profanazione del testo, di dissacrazione operata da Testori sul linguaggio, ma l'appello che l'artista rivolge a noi anche a dieci anni dalla sua scomparsa, credo sia di provare a scardinare la logica banale dell'astrazione e di certo perbenismo borghese che invoca una parola addomesticata, innocua, destituita della sua forza originaria. Ecco dunque, lo strumento terribile e potente che è il linguaggio testoriano: una fucina di sorprese e sperimentazioni, una miscela esplosiva di lingue vive e morte, di dialetti reali o presunti, una parola in divenire, in eterno movimento, mai scontata, mai prevista anche se presentita e contagiosa; una parola che si flette, si dilata facendo eco ai più remoti movimenti dell'animo umano, come se questi si coagulassero sul foglio dalla penna, e poi nello spazio fisico della scena. Non è un alfabeto muto quello che il poeta di Novate ci consegna, ma la responsabilità di una preghiera che muove e commuove, la promessa di un senso che si impone come carne e sangue nella storia.

